

Clara Díaz

Das Lied als Waffe. Protest- und Revolutionsgesänge der *nueva trova*

Die *nueva trova* ist eine der bedeutendsten Erscheinungen der kubanischen Musikkultur, entstanden im revolutionären Kontext des zwanzigsten Jahrhunderts. Gleichzeitig ist sie eine der international bekanntesten Musikrichtungen der Insel.

Als ideologisch-ästhetische Ausdrucksform der kubanischen Liedkultur, entstand sie in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre basierend auf drei wichtigen Fundamenten, die auf den folgenden Seiten erläutert werden. Ihr wichtigstes Fundament ist die *trova*, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden war. Obwohl diese zu Beginn ein Abbild der europäischen Liedkunst war, hatte sie schon Anfang der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts ein eigenes nationales Profil entwickelt; vor allem dadurch, dass sie vaterländische Themen zur Sprache brachte und der heimischen Landschaft und der kubanischen Frau huldigte. Außerdem begann die Musik Eigenheiten im Rhythmus und in der Begleitung zu zeigen, die den aus Europa importierten Vorlagen fremd waren.

Weil die traditionelle *trova* von Männern aus dem Volk ohne akademische Ausbildung gesungen wurde, die ihre selbst komponierten Lieder vortrugen, zeigte sie immer neue Varianten, jeweils bedingt durch das Umfeld, aus dem ihre Schöpfer stammten. Die *trovadores* begleiteten sich gegenseitig mit der Gitarre und sangen ihre Lieder, deren Texten sie eine gewisse Lyrik zu geben versuchten. So bilden diese Lieder die verschiedenen Etappen der kubanischen Musik- und Sozialgeschichte ab.

Seit Ende des Unabhängigkeitskrieges und der spanischen Kolonialherrschaft und dem Beginn einer pseudorepublikanischen Phase unter der neokolonialen Politik der Vereinigten Staaten entwickelte die *trova* neue Themen in ihren Texten, die sich auf die sozialen Ereignisse des Landes bezogen. Im musikalischen Bereich war der Moment gekommen, in dem sich der *son* mit der *trova* zu mischen be-

gann. Er war aus den ländlichen und östlicheren Gebieten des Landes durch die Emigration vieler Musiker auf der Suche nach Arbeit in die Hauptstadt gelangt. Es entstand eine neue Ausdrucksform: die *trova sonera*.

Schon während der dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts, nachdem mit Radio, Schallplatte und Kino die Massenkommunikation in Kuba Fuß gefasst hatte, nahm die *trova* kosmopolitische Züge an, obgleich sie dadurch nicht ihren nationalen Stempel verlor. Ein Jahrzehnt später wurde die *filin*-Bewegung geboren, deren Musik trotz des großen Einflusses nordamerikanischer Klangfolgen ein rein nationales Phänomen blieb. Sie war die Fortführung der *trova*-Bewegung. Thematisch beschäftigten sich die Texte ausschließlich mit der Liebe, wobei immer ein pessimistischer Tonfall vorherrschte. In jener Zeit breiteten sich die Musikboxen im Land aus, durch die in den Bars die sehr in Mode geratenen fatalistischen Lieder zu hören waren. Die so genannten *filin*-Stücke wurden meistens von ihren Komponisten, die sich mit der Gitarre begleiteten, selbst vorgetragen. Durch die Plattenfirmen wurden später viele instrumentelle Arrangements zum Schlechten hin verändert, so dass dieser Stil zum Ende der fünfziger Jahre völlig verfiel.

Nach dem Sieg der Revolution änderten sich die Texte völlig dahingehend, dass sie sich mehr mit der neuen sozialen Realität beschäftigten. Daher tauchte bereits Mitte der sechziger Jahre der Keim der *nueva trova* als eine erneuernde Bewegung der *trova* auf. Daher kann angenommen werden, dass der zweite für die Entstehung der *nueva trova* bedeutsame Faktor die kubanische Revolution ist. Der Bezug auf eine neue Realität führte notwendigerweise zu einem Wandel in den ideologisch-ästhetischen *Codes*, die auf dem Gebiet der Kunst und speziell des Liedes den neuen Lebensgeist im Land widerspiegeln sollten.

Sicher ist, dass die Revolution den Weg für die umfassende Entwicklung einer nationalen Kultur bereitete. Nach dem abruptem Bruch mit den bisherigen sozioökonomischen Strukturen gab es ab dem 1. Januar 1959 optimale Bedingungen für das Entstehen einer neuen kulturellen Epoche. Das Kulturprojekt der Revolution erhielt sein Profil 1961 durch die Grundgedanken in Fidel Castros *Worte an die Intellektuellen*. Diese wurden in der Deklaration des "1. Nationalkongresses für Erziehung und Kultur" 1971 offiziell bestärkt. Sie dienten als ethisches Vorbild für die Kulturschaffenden, die mit ihrem Werk

den neuen Gegebenheiten gegenüber aufgeschlossen waren. Auch die Gründung neuer Institutionen und Organe (Orchester, Ballett etc.) in den ersten Jahren der Revolution hatte große Bedeutung für die kulturelle Entwicklung des Landes. Begleitet wurde all dies von einer beispiellosen Alphabetisierungskampagne bis ins abgelegenste Dorf, die eine fruchtbare Basis für die wachsende kubanische Kultur bildete.

Ab Anfang der sechziger Jahre tauchten in der Literatur neue Inhalte auf. Die klassische Musikkultur schloss sich diesem Trend an und vertonte die neuen Gedichte revolutionären Inhalts. Die auch von Kino und Theater aufgegriffenen Themen bedingten ebenso die Suche nach einem neuen Standpunkt in der Funktionsmusik.

Pablo Milanés, Anfang der sechziger Jahre selbst noch *filin*-Musiker, schrieb 1965 sein Lied „Mis 22 años“, welches zu einer unbestrittenen Vorlage werden sollte, sogar für sein eigenes Werk. Die Verwendung der Gattung der *guajira* im zweiten Teil des Liedes, die dem Geist des *filin* im ersten Teil entgegen gestellt ist, stellte er intuitiv die Leitlinien für die Entwicklung der *nueva canción* auf. 1943 in Bayamo im östlichen Teil der Insel geboren, verschrieb sich Pablo seit seiner Kindheit der Musik. Er sang, laut eigener Aussage, dank der Beharrlichkeit seiner Mutter zunächst auf Familienfesten und bei Freunden, später auch bei Amateurwettbewerben in Radio und Fernsehen. Dank seiner Begabung schaffte es der außergewöhnliche Sänger, ab seinem 13. Lebensjahr immer wieder an diesen Wettbewerben teilzunehmen, bei denen er ein vielseitiges Repertoire darbot. Zu dieser Zeit, als er bereits in Havanna wohnte, bekam er den ersten Kontakt mit dem *filin*, vor allem durch die Werke von José Antonio Méndez, César Portillo de la Luz und Marta Valdés.

1959 begann er endlich seine berufliche Musikkarriere als Solist im „Cuarteto del Rey“. Mit einem großen Repertoire von *spirituals* spielten sie in Radio- und Fernsehprogrammen und manchmal auch in Kabaretts. Die Beratung und Unterstützung, die er in diesen Jahren von dem herausragenden kubanischen Folkloristen Luis Carbonell erhielt, hatte große Bedeutung für seine musikalische Ausbildung, denn Carbonell war es zu verdanken, dass Pablo die Werke der Komponisten universeller klassischer Musik, wie Johann Sebastian Bach, kennen lernte, sowie die kontrapunktischen Versionen, welche die „Swingle Singers“ basierend auf den Werken dieses Komponisten schufen.

Als Pablo 1962 mit dem Lied “Tú, mi desengaño” anfang, seine Facetten als Komponist weiterzuentwickeln, stülpte er den Liedern der ersten Zeit einen bestimmten musikalischen Synkretismus über, hauptsächlich beeinflusst von den Harmonien des *filin*, der Barockmusik und den Melodien Michel Legrands. Andere Lieder aus dieser Zeit sind “Estás lejos”, “Ya ves” und “El manantial”. Nachdem er etwa ein Jahr als Komponist und Sänger gearbeitet hatte, entschied er sich 1964, wieder einer Sängergruppe beizutreten, und zwar “Los Bucaneros”.

Als Pablo 1965 sein Lied “Mis 22 años” komponierte, findet sich in diesem künstlerischen Werk – nach den Worten des Komponisten – eine Hommage an alle musikalischen Ausdrucksformen, die er in den Jahren zuvor ausprobiert hatte. Über dieses Stück sagte er selbst:

Das Lied “Mis 22 años” war nicht das alleinige Ergebnis meiner Individualität, sondern das Produkt der täglichen Konfrontationen mit anderen Musikern, die mit mir darin übereinstimmten, dass wir nach neuen Wegen suchen mussten, um die Lieder unserer Zeit auszudrücken.¹

Monate später, im Mai 1966, erschien zum ersten Mal eine Kulturzeitung der kubanischen Jugend: *El Caimán Barbudo*. In ihrer ersten Ausgabe wurden die ideologischen Prinzipien ihrer Mitarbeiter dargestellt, die in dem Grundsatzpapier “Nos pronunciamos” zum Ausdruck kamen. In diesem wurde dazu aufgerufen, die kubanische Alltagssprache in die Lyrik zu integrieren und das Verständnis für die lyrischen Möglichkeiten der Texte unserer *música popular* zu wecken. Die völlige Ablehnung schlechter Lyrik und inhaltsarmer, abgedroschener Floskeln wurde dabei deutlich. Zu den Unterzeichnern gehörten einige Journalisten und Dichter, die im ehemaligen Presseorgan *Mella* mit einem jungen, sechzehnjährigen Zeichenlehrling zusammen gearbeitet hatten, der neben seiner Arbeit dichtete. Später schrieb er Lieder zur Gitarre, von der er bis dahin nur sehr wenige Geheimnisse kannte. Daher ist es nicht verwunderlich, dass am 1. Juli 1967, als der *El Caimán Barbudo* zu seinem einjährigen Bestehen im Theatersaal des *Museo Nacional de Bellas Artes* eine Dichterlesung und einen Konzertabend organisierte, neben den Dichtern und der *trovadora* Teresita Fernández, der zwanzigjährige Liedermacher Silvio Rodríguez auftrat, der jetzt nicht mehr Zeichner war. In einem Interview der

¹ Gespräch mit Pablo Milanés am 3.9.1983.

am selben Tag erschienenen Zeitschrift *Juventud Rebelde* erklärte Silvio Rodríguez:

Die kubanischen Komponisten müssen die Texte ihrer Lieder überwinden. [...] Meine Absicht bei der Komposition ist es, die kubanische Jugend und das Publikum generell an einen neuen Typ von Musik zu gewöhnen, der eine höhere Qualität besitzt, ohne das Werk der vielen zeitgenössischen kubanischen Komponisten gering zu schätzen, die einen wohlverdienten Platz in der Gunst des Publikums haben.²

Diese Äußerung sollte deutlich machen, dass die hauptsächlich nord-amerikanischen Einflüsse, die über ein halbes Jahrhundert auf die Musik gewirkt hatten und die in Bezug auf die kulturellen Bedürfnisse der neuen Gesellschaft hinfällig geworden waren, sich nicht unmittelbar in Luft auflösen würden. Wenngleich auf ideologischem Gebiet ab 1961 die Konzepte feststanden, waren die formalen Aspekte der Kunst noch nicht klar, angefangen bei der Notwendigkeit einer anderen Sprache, um den neuen Inhalt auszudrücken. Ein sehr bekanntes Beispiel dieses scharfen Widerspruchs kommt aus dem Bereich der kubanischen Populärmusik. 1967 kam es zu einem öffentlichen Streit, wie der folgende Auszug aus einem Text der Zeitung *Juventud Rebelde* darlegt:

Es ist wahr, dass unsere nationale Volksmusik extrem ins Hintertreffen geraten ist, dass sich unsere Autoren, mit wenigen Ausnahmen, in Gattungen festgefahren haben, die nicht mehr gefallen und dass sie nichts für die Weiterentwicklung der jeweiligen Stile tun. Ich nehme an, dass aus diesem Grund die Invasion ausländischer Musik auf unseren Tanzböden stattgefunden hat.³

Etwas später veröffentlichte ein weiterer selbst ernannter Experte seinen Aufruf in der Presse: "Ich schlage vor, dass sich Arbeitsgruppen aus Komponisten, Musikern und Dichtern bilden. Sie sollen die Plattheit in den Texten beseitigen, die dem Niveau der Kultur widerspricht, das unser Volk nach der Revolution anstrebt ...".⁴

Es ist offensichtlich, zumindest nach den Meinungen in den Massenmedien, dass zu dieser Zeit eine Musik fehlte, welche den Geschmack der Hörerschaft traf. Gleichzeitig entsprach die internationale Kommerz-Musik dem äußerst mittelmäßigen Geschmack jener Epo-

² *Juventud Rebelde*, 1.7.1967, S. 2.

³ *Juventud Rebelde*, 7.9.1967, S. 2.

⁴ López (1967: 4).

che. Hinzu kam, dass es in der Programmgestaltung bei Fernsehen und Radio zu einer Krise kam, da das kapitalistische kommerzielle Konzept in Bezug auf die Gestaltung und den Schwerpunkt der Programme beibehalten wurde und so die Widersprüche innerhalb des Musikschaffens noch deutlicher zum Vorschein kamen.

Daher begann – als logische und natürliche Gegenbewegung – eine Gruppe begabter junger Leute, Schriftsteller, Designer, Dichter, Musiker, usw., die schon nach der Revolution ausgebildet worden waren, sich Gehör zu verschaffen. Ihr Ziel war es, neue, bessere Ideen im Bereich der Kunst durchzusetzen. Einige Absolventen der Journalistenschule der Universität von Havanna und eines Kurses für Radio- und Fernsehredakteure bzw. -autoren begannen, neuartige Programme zu ersinnen, so zum Beispiel “Mientras Tanto”, ein Fernsehprogramm, in dem Silvio Rodríguez seine Lieder und ihre neue Ästhetik präsentierte. Die wichtigsten Personen, die sich gegen die vereinfachenden und banalisierenden Tendenzen in der Musik wehrten, waren Silvio Rodríguez, Pablo Milanés und Noel Nicola.

Ein dritter für die Entstehung und Gestaltung der *nueva trova* wichtiger Faktor war die internationale Bewegung des neuen Liedes (*nueva canción*), die in Lateinamerika, den USA und einigen europäischen Ländern während der sechziger Jahre entstand. Ein geeigneter Rahmen, um diese Bewegung in Szene zu setzen, war die Feier anlässlich der “1. Internationalen Begegnung des Protestliedes”, die von der *Casa de las Américas* organisiert worden war und das Zusammenreffen der Künstler aller Kontinente in einem Moment internationaler politischer Erschütterungen ermöglichte; man bedenke den Vietnamkrieg und die Verschärfung der diktatorischen Unterdrückung in Lateinamerika. Das Abschlussdokument dieses Treffens legte klar die ästhetisch-künstlerischen Prinzipien der Teilnehmer dar:

Das Lied ist eine Waffe im Dienste des Volkes, nicht ein vom Kapitalismus benutztes Konsumprodukt, um das Volk zu entfremden. [...] Die Aufgabe der Schöpfer des Protestlieds ist es, ausgehend von den Problemen der Gesellschaft in der sie leben, ein klares Bekenntnis zum Volk zu entwickeln.⁵

⁵ “Resolución Final del ‘I Encuentro Internacional de la Canción Protesta’”. Casa de las Américas, 1967.

Drei Tage lang wurden Sitzungen abgehalten, in denen die Delegierten zum einen inhaltliche Aspekte der Musik volkstümlicher Herkunft und zum anderen die Haltung der Bewegung zum Befreiungskampf der unterdrückten Völker und gegen die rassistische Diskriminierung sowie zur kubanischen Revolution festhielten. Die Delegierten beschrieben die Entwicklung des politischen Liedes in ihren jeweiligen Ländern und sammelten Meinungen zu Themen, die später in der kämpferischen Abschlussresolution des Treffens vorgestellt und analysiert wurden. Einer der Teilnehmer, der uruguayische Sänger und Komponist Daniel Viglietti, stellte es so dar: „Das Treffen hat uns vor Augen geführt, dass wir keinesfalls allein sind, falls wir jemals den Fehler gemacht haben sollten, dies zu glauben. Wir finden auf allen Kontinenten dieselbe suchende, anklagende Haltung, eine mehr oder weniger ähnliche Formulierung ...“.⁶

Die „1. Internationale Begegnung des Protestliedes“ wirkte wie ein Katalysator auf die kubanischen Liedermacher. Kurze Zeit später wurde das „Zentrum des Protestliedes“ gegründet, in dem sich begabte junge Leute trafen, die diese Form des sozialen und engagierten Liedes pflegten. Die Komponisten bildeten eine Gruppe, die nach und nach die Anerkennung von offizieller Seite erhielt. Vor allem Silvio Rodríguez, Pablo Milanés und Noel Nicola zeichneten sich dadurch aus, Lieder revolutionären und populären Inhalts zu schreiben, ohne dabei die poetische Qualität zu verlieren. „La era está pariendo un corazón“ von Silvio und „Por qué“ von Pablo sind nur zwei Beispiele, für die hohe Akzeptanz, welche die Lieder dieser Komponisten zu jener Zeit beim Publikum und vor allem bei der Jugend hatten. Das „Zentrum des Protestliedes“ verwandelte sich aber nicht nur nach und nach in ein Informationszentrum für diese jungen Talente, sondern ermöglichte über verschiedene Aktivitäten auch die Kommunikation mit der Bevölkerung und die Präsenz im Fernsehen. Dort wurde einmal im Monat ein Programm mit dem Namen „Begegnung mit dem Protestlied“ ausgestrahlt. Weitere Persönlichkeiten, die sich in dieser Zeit mit der Bewegung verbunden fühlten, waren Martín Rojas, Eduardo Ramos, Belinda Romeu, Vicente Feliú und die Quartette „Los Dimos“ und „Los Cañas“, die ersten Gruppen, die Lieder politischen Inhalts in ihr Repertoire aufnahmen. Ebenso schlossen sich ihr

⁶ Vgl. Viglietti (1979: 12-18).

die bekannten Sängerinnen Elena Burke und Omara Portuondo an, die dafür sorgten, dass die Werke von Silvio und Pablo große Verbreitung fanden. Das "Zentrum des Protestliedes" existierte zwei Jahre, in denen monatliche Aktivitäten und Begegnungen zum Thema des sozialen Liedes organisiert wurden. Viele Lieder entstanden bei diesen Treffen und anlässlich der monatlichen Fernsehprogramme.

1969 wurde die "Grupo de Experimentación Sonora" des Kubanischen Filminstitutes, ICAIC, gegründet, deren Ziel es war, jene Gruppe begabter Künstler zusammenzubringen, die sich lose um die *Casa de las Américas* scharte. Dort sollte gemeinsam eine tiefgreifende Analyse der kubanischen Populärmusik durchgeführt werden, unter Leitung des Komponisten, Gitarristen und Orchesterdirektors Leo Brouwer. Der Name – "Grupo de Experimentación Sonora" – beschrieb zugleich die Arbeitssystematik: die experimentelle Analyse der Musikproduktion. Mit Ausnahme einiger weniger, die komplementäre technische Kenntnisse besaßen, wie zum Beispiel Sergio Vítier, bestand der Rest der Gruppe aus Amateuren. Daher diente die erste Etappe dem intensiven Lernen und der Ausbildung, für die ein spezieller eineinhalbjähriger Kurs eingerichtet wurde, in dem die jungen Leute die notwendigen Techniken lernten. Ende 1969 kam es zur ersten Studioaufnahme der Gruppe, mit einer Gitarre, einer Flöte und einem *llavero* (Schlaginstrument). Dies war der Auftakt einer Vielzahl von Aufnahmen: Gruppeneinspielungen, Solowerke, Instrumentalmusik usw. Für jeden einzelnen Musiker war die "Grupo de Experimentación Sonora" eine wichtige Schule, in der er technisches Wissen vermittelt bekam und das Handwerk erlernte. Als Ergebnis dieser intensiven Schaffenszeit nahm die Gruppe viele Filmmusiken auf – Dokumentar- und Spielfilme –, spielte acht Alben ein und gab unzählige Konzerte.

Schon 1972, aufgrund der im ganzen Land zunehmenden Zahl von *trovadores*, wurde das "1. Treffen der jungen *trovadores*" abgehalten. Dessen Ziel war es, den Meinungsaustausch zwischen den jungen Musikern aus den verschiedenen Provinzen zu fördern und die musikalische Entwicklung dieser Musik zu unterstützen. In der Hitze dieses Treffens wurde die so genannte "Bewegung der *nueva trova*" gegründet, deren Hauptziel es war, die Organisationsstruktur der Gesamtbewegung zu vervollständigen, um eine größere Effizienz und einen größeren Zusammenhalt zu erreichen.

Von da an wurde die Organisation der Bewegung durch die bestehenden örtlichen Möglichkeiten bestimmt. Sie besaß jetzt eine Struktur mit nationaler Reichweite, die einerseits die Aufmerksamkeit des Nationalen Kulturrats auf sich zog und andererseits die politische Ausrichtung der "Kommunistischen Jugendbewegung" übernahm. Mit der Organisation dieser Bewegung war im ganzen Land der Grundstein für die Entwicklung der *nueva trova* gelegt. Seither trat die nationale und internationale Ausrichtung der "Bewegung der *nueva trova*" besonders hervor. Dabei muss bedacht werden, dass es sich hier nicht um eines der kulturellen Phänomene handelte, das mit Plakaten für sich warb und hinter Vorhängen auf den Applaus des jubelnden Publikums wartete: Die Künstler der "Bewegung der *nueva trova*" traten nicht nur in den Theatern des Landes auf, sondern auch in Arbeitszentren, Schulen, Militärkasernen oder auf Zuckerplantagen und politischen Kundgebungen, um dem Volk seine Musik vorzuspielen.

Durch neue Generationen von Musikern und neue historische Umstände hat das künstlerische Schaffen dieser Bewegung über die Jahre seine Kraft erhalten und ständig neue kreative Schübe bekommen. Von daher gibt es auch zwischen den jüngsten *trovadores* und den "alten" der *nueva trova* keinen Bruch. Das Gegenteil ist der Fall: Ihre Beziehung ist vom Geist der Kontinuität geprägt und lässt Werke entstehen, die von der Persönlichkeit jedes einzelnen Komponisten geprägt sind. In diesem Sinne hat das Zusammenleben der "Jungen" und "weniger Jungen" innerhalb der Bewegung während der mehr als zwanzigjährigen Koexistenz zu einer sich gegenseitig befruchtenden Beziehung geführt. Carlos Varela, Santiago Feliú, Alberto Tosca, Gerardo Alfonso und Frank Delgado sind die wichtigsten Namen, die während der achtziger Jahre damit begannen, auf eigene Faust die neue kubanische Wirklichkeit zu reflektieren. Sie unterscheiden sich in musikalischer Hinsicht von ihren Vorgängern durch größere Nähe zur Rockmusik oder zur Mischung verschiedener Musikstile.

Ebenso brachten während der neunziger Jahre die umwälzenden Ereignisse auf internationaler Ebene, die auch sehr deutlich in Kuba ihren Widerhall fanden, eine neue Gruppe junger Komponisten hervor, die eine eigenwillige Art hatten, sich auszudrücken. Zu nennen sind hier Musiker wie Gema y Pável, Ihosvany Caballero, Alejandro Caballero, Lucha Almada oder die Gruppen "Superávit", "Cachibache" und "Cuatro Gatos". In deren Projektion offenbart sich das

“Schicksal der fortwährenden Defensive, eine unglaubliche Rohheit, bedingt durch die Zeiten, in denen sie aufwachsen mussten”.⁷ Nach und nach tauchten weitere Musiker auf, wie Fernando Becquer, Axel Milanés, Diego Cano, Rita del Prado, Heydi Igualada und Silvio Alejandro.

Wichtig ist, die Beteiligung der *nueva trova* an den verschiedenen Wettbewerben und anderen musikalischen Ereignissen im Land hervorzuheben. Im Wettbewerb “Adolfo Guzmán” sowie in der jährlichen Auswahl des Fernsehprogramms “Todo el mundo canta” war das Genre *nueva trova* immer unter den mit Preisen ausgezeichneten Aufführungen. Das Gleiche geschah auf den Festivals des *son* und der *canción popular*. Daneben gab es natürlich bis Mitte 1986 die von ihrer eigenen Organisation durchgeführten Veranstaltungen, wie die *festivales de la nueva trova* und die “Tage des Politischen Liedes”. Viele Mitglieder der Bewegung haben Preise des staatlichen *Labels* EGREM und auf der jährlichen Musikmesse “Cubadisco” gewonnen.

Die *nueva trova* hat in vielen Ländern ihre Botschaft hinterlassen, und es gibt immer noch ständig Anfragen nach neuen Tourneen. Auf lateinamerikanischen und europäischen Bühnen konnten die kubanischen *trovadores* ihre Qualität beweisen. Sie nahmen an vielen internationalen Festivals und Tagen des politischen Liedes teil.

Obwohl die *nueva trova* in unserem Volk ein hohes Prestige erreicht hat und starke Anerkennung fand, so hat sie im Ausland einen weit größeren Bekanntheitsgrad erreicht, indem sie politische Gräben überwand und die solidarische und brüderliche Nachricht des kubanischen Volkes in andere Regionen der Welt trug, auch wenn gar keine Beziehungen zwischen den jeweiligen Regierungen bestanden. Die Lieder der *nueva trova* haben sich außerdem zu einer Quelle der Inspiration für andere Kunstformen entwickelt. Dies zeigen die Aufführungen der Kompanie “Danza Nacional de Cuba” zur Musik von Silvio und Pablo, die Stücke der Theatergruppe “Teatrova” in Santiago de Cuba sowie in der bildenden Kunst die Bilder und Skulpturen, die sich auf Metaphern aus Liedern der *trovadores* beziehen. Ebenso eng verbunden sind die Lieder der *nueva trova* mit der Poesie: angefangen mit der Vertonung von Werken José Martí bis hin zu den musikalisch begleiteten Dichterlesungen, die seit Beginn der Bewegung durchge-

⁷ López Sánchez (2001: 197).

führt werden. Die Auswirkungen der *nueva trova* auf das Kino wurde bereits erörtert. Innerhalb der Oper kreuzte Virulo mit seinen *operas-sones* zwei Genres, und Angel Quintero schuf die *opera-trova* "Donde crezca el amor". In diesem Sinne ist zu betonen, dass das musikalische Schaffen der *nueva trova* in formaler Hinsicht keine Grenzen kennt: So kommt es zu den unterschiedlichsten musikalischen Verbindungen, wie der von Silvio mit dem klassischen Pianisten Frank Fernández oder mit den Gruppen "Los Van Van" (*timba*) und "Afrocuba" (Jazz). Weitere Beispiele sind die von Pablo Milanés mit "Los Papines" oder dem Nationalen Symphonieorchester aufgenommenen Stücke.

Bezüglich der Wirkung der *nueva trova* auf das lateinamerikanische Liedgut könnte man Folgendes feststellen: Die *nueva trova* ist zwar erst in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre entstanden, als sich in Chile schon eine starke folkloristische und Liedermacher-Bewegung entwickelt hatte und in Argentinien und Brasilien ein ähnlicher Prozess im Gange war, aber sie hat in wenigen Jahren – vor allem durch die neuen gesellschaftlichen Umstände – eine derartige Reife erlangt, dass sie bei ihrer ersten Auslandstournee –nach Chile – den chilenischen Sängern zufolge tiefe Eindrücke für die nachfolgenden Werke hinterlassen hat. So schreibt der Mexikaner Mario Díaz Mercado in seiner Arbeit "La Nueva Canción y los medios de comunicación" Folgendes:

Der Kontakt mit der kubanischen *nueva trova*, vor allem ab 1975, dem Jahr, in dem zum ersten Mal "La Misión Cultural Cubana" mit Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola und Sara González nach Mexiko kam, beginnt die Jugend zu beeinflussen, die jetzt – neben den kubanischen Themen – neue Fragen aufwirft. Es beginnt ein positiver Wandel, der zur Suche nach dem Nationalen führt und zu existentiellen Fragestellungen, die weltweite Auswirkung haben können.⁸

Andere Persönlichkeiten, die der Bewegung der *nueva canción* in Lateinamerika angehören, bestätigen den Einfluss, den die *nueva trova* auf die Entwicklung dieser Strömung auf dem Kontinent ausübt. Besonders wichtig ist hierbei die Tatsache, dass die kubanische *trova* für viele Sänger nicht nur ein musikalisches Phänomen darstellt, sondern auch eines der effektivsten Mittel, um die ehrliche, solidarische

⁸ Mario Díaz Mercado (1982): "La nueva canción y los medios de comunicación". (Arbeitspapier, präsentiert auf dem "I. Forum de la Nueva Canción Latinoamericana", México City).

und revolutionäre Botschaft des kubanischen Volkes dem Rest der Welt und speziell Lateinamerika zu überbringen.

Die *nueva trova* und die *nueva canción latinoamericana* basieren auf der Übereinstimmung ihrer Ideale, also auf dem Gefühl der kontinentalen Solidarität und der Sehnsucht nach Einheit in ganz Lateinamerika. Dieser Sehnsucht verleihen sie im Schlusssatz des Manifestes zum "I. Forum de la Nueva Canción Latinoamericana", 1982 in Mexiko Ausdruck: "Unser Gesang besteht aus einer einzigen Stimme, denn das Vaterland ist Amerika".⁹

Übersetzung: Christine Mialkas

Literaturverzeichnis

- López, Oscar Luis (1967): "Situación de la música popular". In: *Juventud Rebelde*, 14.9., S. 4.
- López Sánchez, Antonio (2001): *La canción de la nueva trova*. Havanna, S. 197.
- "Silvio, compositor, 20 años, habla de...". In: *Juventud Rebelde*, 1.7.1967, S. 2.
- "Sobre el facilismo de las canciones, opinan". In: *Juventud Rebelde*, 7.9.1967, S. 2.
- Viglietti, Daniel (1979): "Daniel Viglietti, el oficio de la expresión". In: *Revolución y Cultura* Nr. 78, S. 12-18.

⁹ Manifest des "I. Forum de la Nueva Canción Latinoamericana", México, 1982.